



**USAL**  
**UNIVERSIDAD**  
**DEL SALVADOR**

---

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
Y DE LA COMUNICACIÓN SOCIAL

LICENCIATURA EN PERIODISMO

Tesina

## **“El fotoperiodismo acorralado”**

***Descripción del estado del fotoperiodismo en la Argentina a partir  
de los cambios que introdujo la tecnología digital y desarrollo de los  
desafíos que tienen las empresas periodísticas en la nueva era.***

***Análisis de los diarios La Nación y Clarín.***

Alumna: **María Paz Crotto**

Director/a de la Carrera de Periodismo: Prof. Lic. Erica Walter

Tutora de la tesina: Prof. Lic. María Florencia Naudy

Asesor metodológico: Prof. Leonardo Cozza

Asignatura: Tesina

Comisión: 2M-CLPE

Buenos Aires, 20 de octubre de 2009

## **Abstract**

La presente tesina se aproxima a una mirada crítica del estado del fotoperiodismo en la era digital a través del análisis de los diarios La Nación y Clarín desde que se generalizó el uso de los dispositivos digitales hasta la actualidad.

La hipótesis del trabajo tiene como premisa probar que la evolución tecnológica en el desarrollo del fotoperiodismo introdujo cambios en la forma de documentar la realidad y amplió los requisitos que debe tener un fotoperiodista por las exigencias actuales de las empresas periodísticas. Además, se indagarán las particularidades que tiene la presente revolución tecnológica y se analizarán las consecuencias que tuvo la democratización de la fotografía en el modo de hacer fotoperiodismo.

La metodología de la investigación se basa en el análisis de las entrevistas en profundidad a editores de ambos diarios, a seis fotoperiodistas que retrataron los hechos más relevantes de la última década del fotoperiodismo y a otros actores involucrados.

**Palabras clave:** Fotoperiodismo - Tecnología digital - Desafíos - Multimedia.



***“Usted tome las fotos, nosotros hacemos el resto”.***

George Eastman



USAL  
UNIVERSIDAD  
DEL SALVADOR

## Índice

<b>Introducción .....</b>	<b>6</b>
<b>Capítulo 1) Marco de la fotografía periodística .....</b>	<b>8</b>
1.1) Breve reseña de la historia de la fotografía en la Argentina .....	8
1.2) Las revoluciones: del daguerrotipo a Internet .....	21
<b>Capítulo 2) Noción de índice de Peirce y definición de fotografía digital.....</b>	<b>38</b>
2.1) Lo que permanece (in)diferente a la técnica .....	41
2.2) Cambios que produce la digitalización .....	43
2.3) Contexto social, histórico y cultural en el que surge la fotografía digital .....	49
2.4) Ceros y unos .....	51
2.5) Universalización y fragmentación .....	52
2.6) Sombras platónicas .....	55
2.7) Realidad artificial .....	56
<b>Capítulo 3) La fotografía digital y el fotoperiodismo.....</b>	<b>59</b>
3.1) Los desplazamientos de la fotografía de prensa .....	59
3.2) Reflexiones acerca del fotoperiodismo.....	64
3.3) “Acorralado” .....	71
3.4) Bienal de Fotoperiodismo 2009.....	73
3.5) Verdad y verosimilitud en la era digital .....	83
3.6) Nuevas herramientas para revalidar al fotoperiodismo .....	93
<b>Capítulo 4) El fotoperiodismo desde sus protagonistas .....</b>	<b>101</b>
4.1) Autocríticas y críticas de Argra .....	101
4.2) La Nación desde la mirada de dos de sus editores.....	108
4.3) Clarín: un adivino y un conservador.....	123
4.3.1) Predicciones .....	123
4.3.2) Evolución o Revolución .....	136
4.4) La fotografía como un arma poderosa para la comunicación.....	146
<b>Capítulo 5) Los archivos fotográficos.....</b>	<b>153</b>
5.1) Una aproximación a la realidad de los archivos periodísticos.....	159
5.2) El caso del diario La Nación.....	159
5.3) El caso del diario Clarín .....	166

5.4) Una mirada histórica de la problemática .....	170
<b>Capítulo 6) Desde la lente de la cámara .....</b>	<b>172</b>
6.1) El desafío de los freelance en la Argentina .....	175
6.2) Una visión del futuro .....	184
6.3) La Fotografía como testigo.....	196
6.3.1) “La crisis causó dos nuevas muertes” .....	196
6.3.2) El debate en torno a lo digital según Mateos .....	207
6.4) El primer fotógrafo en República Cromañón .....	212
6.5) Las secuelas de una década de tecnología digital en el fotoperiodismo.....	223
6.6) Interferencias .....	234
<b>Capítulo 7) Articulación de los casos analizados.....</b>	<b>246</b>
7.1) Ventajas y desventajas de la digitalización .....	246
7.2) La década de los noventa y el estado actual del fotoperiodismo .....	250
7.3) Relación entre la edición impresa y el online.....	254
7.4) Multimedia: el desafío del video .....	255
7.5) Fotografía, edición y diseño .....	258
7.6) Preparación necesaria para un fotoperiodista en la era digital.....	260
7.7) Desafíos del fotoperiodismo.....	262
7.8) Tendencias del fotoperiodismo.....	263
<b>Conclusiones .....</b>	<b>268</b>
1) Propuestas para el fotoperiodismo.....	271
1.1) El desafío de la conformación de archivos fotográficos sostenibles .....	272
1.2) La necesidad de un mayor diálogo entre las ediciones .....	274
2) Ventajas y desventajas de la “democratización” de la fotografía .....	278
<b>Bibliografía .....</b>	<b>281</b>
Otras fuentes citadas .....	283
<b>Anexo .....</b>	<b>I</b>

## Introducción

El tema principal de la tesina es el análisis del fotoperiodismo en la Argentina y la incidencia que la revolución digital tuvo en su práctica. La hipótesis del trabajo intentará demostrar que la evolución tecnológica no sólo introdujo cambios en la forma de documentar la realidad sino que también causó que se expandieran los requisitos que deben tener los fotoperiodistas en la era digital. Los objetivos principales del presente trabajo son describir el estado actual del fotoperiodismo en la Argentina y explicar las causas posibles que motivaron un descrédito de la fotografía de prensa.

Con la creación de cámaras de fácil uso, el universo de la fotografía cambió radicalmente. La democratización de la fotografía está íntimamente relacionada al desarrollo de instrumentos tecnológicos de fácil uso. En este sentido, la omnipresencia de la fotografía en todos los órdenes de la vida social lleva a una pregunta ineludible: ¿Cómo tratan las empresas periodísticas a la fotografía? ¿Lo hacen en servicio de la comunicación o fomentan un consumo desmedido y acrítico de imágenes?

En el primer capítulo, se presenta un recorrido histórico acerca de la fotografía en general y del fotoperiodismo en particular teniendo en cuenta las distintas innovaciones técnicas que produjeron cambios en el lenguaje fotográfico. Desde la premisa insoslayable de que la fotografía es una disciplina fugaz y en estrecha relación con las circunstancias sociales, políticas, económicas y culturales del momento, se intenta describir cómo cambió la forma de hacer fotografías en los diarios a medida que la fotografía se insertó, paulatinamente, en los usos y costumbres de la sociedad.

En el capítulo siguiente, se indaga acerca de los alcances de la definición de la fotografía como un índice, o sea, como un signo que mantiene una relación de conexión real con su referente. A partir de la fuerza que contiene una fotografía, más que otros medios de representación, se propone una reflexión acerca de los cambios que produce la digitalización y acerca de la forma en que nos relacionamos con el otro y con la Realidad a través de las imágenes.

En el tercer y cuarto capítulo se busca definir un pronóstico del fotoperiodismo a partir de una mirada “desde afuera” y “desde adentro” de las empresas periodísticas. A través de las entrevistas a los editores de La Nación y Clarín, de editores de agencias periodísticas como Télam y Agence-Press, fotógrafos freelance reconocidos y la visión institucionalizada de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina se

proporciona una mirada holística de la forma en la que se practica el fotoperiodismo en la actualidad.

En el capítulo siguiente, se propone una reflexión acerca de la posibilidad de utilizar las herramientas de la tecnología digital para constituir archivos fotográficos sostenibles. A través de la mirada de los jefes de archivo de La Nación y Clarín, se indaga acerca de las ventajas y desventajas de la nueva tecnología. Uno de los cambios más significativos de la nueva era es la extraordinaria cantidad de fotografías que realizan los fotoperiodistas por lo que no sólo es necesario indagar acerca de qué es útil guardar sino también qué capacidad física, virtual y afectiva tenemos para conservar el gran excedente de información que produce nuestra sociedad.

El sexto capítulo propone un análisis de seis casos fotoperiodísticos que simbolizan distintos momentos significativos de la historia de la Argentina: las inundaciones en el Litoral en 1998, el estallido social el 20 de diciembre de 2001; los asesinatos de Kosteki y Santillán por parte de la Policía; el incendio en República Cromañón, la IV Cumbre de las Américas en Mar del Plata en 2005 y el voto no positivo de Julio Cobos en contra del proyecto de ley de retenciones móviles que impulsaba el Gobierno. Cada uno de los fotógrafos propone una mirada original acerca del fotoperiodismo y da cuenta de las secuelas que tiene la profesión luego de una década de estar atravesada por la tecnología digital.

Seguidamente, se realiza una articulación de los casos a partir de las inquietudes en común que surgieron de las entrevistas con los fotoperiodistas. Hay una indagación particular acerca de las ventajas y desventajas de la tecnología digital en el trabajo diario. Sobre todo, se describen las tendencias en el fotoperiodismo, la relación conflictiva entre el diseño y la fotografía, la falta de comunicación entre la edición impresa y la edición online y la imperiosa necesidad de que los fotoperiodistas aprovechen las nuevas tecnologías para generar historias visuales con sentido completo.

Por último, se desarrollan algunas propuestas para que las empresas periodísticas acepten el desafío de su época y le devuelvan a la fotografía el momento de oro que tuvo en la década de los noventa, teniendo en cuenta las particularidades que el tiempo presente exige.



## Capítulo 1) Marco de la fotografía periodística

### 1.1) Breve reseña de la historia de la fotografía en la Argentina

En 1974, la socióloga Gisèle Freund entendió exactamente qué implicaba la invención de la fotografía:

“Todo gran descubrimiento técnico origina siempre crisis y catástrofes. Desaparecen los viejos oficios y surgen otros nuevos. Su nacimiento, en todo caso, significa progreso, aunque las actividades amenazadas por ellos se vean condenadas al naufragio”<sup>1</sup>.

La historia del fotoperiodismo en la Argentina es sólo una parte de la historia de la fotografía. Los pasos que fue dando esta disciplina están en estrecha relación con los avances técnicos, pero definir a la historia de la fotografía como una seguidilla de descubrimientos tecnológicos es un reduccionismo. La fotografía está mediada por la historia, con las posibilidades de los fotógrafos de desenvolverse en un contexto social, cultural, económico y político específico. Atravesada por la historia, la fotografía construye su presente y diagrama pasos para su futuro

Para realizar un recorrido posible, de los muchos que pueden encararse, se van a citar alternadamente cinco libros: *Leyendo fotos y La fotografía en Argentina. Desde 1840 a nuestros días* de Sara Facio, *La fotografía como documento social* escrito en 1974 por Gisèle Freund, *La mujer y la fotografía* de Alejandra Niedermaier y *La fotografía en la Argentina (1840-189)* de Juan Gómez.

En ocasiones, se van a tomar de Andrea Cuarterolo, del reconocido archivo y miembro de la Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, los artículos *El ojo de la historia, un siglo y medio de fotografía periodística argentina*, *La muerte ilustre. Fotografía mortuoria de personajes públicos en el Río de la Plata* y *El retrato fotográfico en la Buenos Aires decimonónica*, todos fueron facilitados por la autora y son de gran ayuda para la investigación.

También se considerará la octava memoria del Congreso Nacional de Historia de la Fotografía, a cargo de la Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía que lideran Cuarterolo, Alexander y Roberto Ferrari. Por último, las entrevistas realizadas a Andrea Cuarterolo y a Abel Alexander nos darán un panorama específico acerca de sus opiniones con respecto a las distintas revoluciones que sacudieron a la fotografía.

---

<sup>1</sup> Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, GG, 2004, p.356.



Desde que Nicéphore Niépce inventó la fotografía, en 1824, hasta la actualidad ha habido tantos cambios (al igual que sucedió en el cine) que se puede afirmar que la fotografía es una disciplina fugaz y en estrecha relación con las circunstancias sociales del momento. “Niépce realizó desesperados esfuerzos para imponer su idea. Sólo obtuvo fracasos y murió en la miseria. Hoy, poca es la gente que conoce su nombre, pero la fotografía, cuyo alcance él fue el primero en comprender, ha llegado a ser el lenguaje más corriente de nuestra civilización”<sup>2</sup>.

El invento de la fotografía despertó rápidamente la atención de casi todos los medios sociales, pero sólo la burguesía podía enfrentar sus costos. No pasó mucho tiempo hasta que la óptica perfeccionara las cámaras y lograra, de a poco, construir un aparato de fácil uso y más económico: “La fotografía, en el mismo umbral de su desarrollo, cuando aún poseía una técnica muy primitiva, goza de un acabado artístico excepcional. A medida que se va produciendo ese desarrollo, asistimos a un deterioro que se agrava cada diez años”<sup>3</sup>. Esto tiene que ver directamente con la industrialización que trae una línea de cámaras más accesibles y que por ello son apropiadas por las personas con una reflexión distinta al del artista-fotógrafo.

Luego de quince años de la invención de la fotografía, en Europa, el panorama había cambiado drásticamente. Con la industrialización, los periódicos incluían publicidad y folletines en sus páginas y también la literatura tuvo que adaptarse a ese público masivo. La burguesía acomodada hizo que “los artistas fotógrafos cedieran su sitio a los fotógrafos de oficio o se convirtieran ellos mismos en profesionales para quienes el tema de las ganancias prevalecía por encima del de la calidad”<sup>4</sup>. Como explica Freund, “en virtud de las leyes de la economía racionalizada, el mismo ser humano, con su trabajo debía ser sometido a la máquina, fenómeno que también comprobamos en la historia de la fotografía”<sup>5</sup>.

En la Argentina, las primeras referencias al daguerrotipo aparecen el 11 de marzo en La Gaceta Mercantil en el artículo “Física, explicación del daguerrotipo”, en la que se ofrecía poca información novedosa acerca de la técnica<sup>6</sup>. En nuestro país, el descubrimiento llegó tarde: recién el 28 de agosto de 1843 se puede situar casi exactamente el inicio de la fotografía. Ya en junio, el daguerrotipista estadounidense

---

<sup>2</sup> Ídem, p. 187.

<sup>3</sup> Ídem, p.36.

<sup>4</sup> Ídem.

<sup>5</sup> Ídem, p.47.

<sup>6</sup> Juan Gómez, *La fotografía en la Argentina (1840-1899)*, Buenos Aires, Abadía Editora, 1986, p.37.

John Elliot había publicado un aviso en el diario La Gaceta Mercantil en el que informaba:

“El Sr. Elliot tiene el honor de anunciar al respetable público de Buenos Aires que acaba de llegar de los Estados Unidos provisto de todas las máquinas perfeccionadas del daguerrotipo, y se halla en el caso de ofrecer sus servicios en el empeño de todo lo correspondiente a este admirable arte, sacando con suma brevedad y exactitud los retratos de las personas que gusten honrarle con su confianza y tengan a bien concurrir a la Recova Nueva, en los altos n° 56, Plaza de la Victoria desde el lunes próximo 26 en que dará principio a sus trabajos”<sup>7</sup>.

También en 1843, el pionero Gregorio Ibarra poseía el “primer estudio fotográfico establecido en Buenos Aires”<sup>8</sup>. Ibarra junto a Florencio Varela son considerados los primeros aficionados argentinos. Se toma a la década del 40 como punto de partida de la llegada de la fotografía a Latinoamérica. También en el país, el fotógrafo-oficio reemplazó al artista y comenzó a ofrecer sus servicios a un costo menor, aunque todavía limitado a las clases más adineradas. La fotografía comienza mostrando la naturaleza, luego, aparecen las postales y, finalmente, se inserta en las revistas.

Los usos son extensos: álbumes de vistas, aplicaciones antropológicas, médicas y policiales. Ya en 1857, el daguerrotipo se muda al interior, debido a la decadencia que tenía en Buenos Aires por los avances técnicos. “Hasta 1858, no se había hablado entre nosotros de la fotografía sobre vidrio, pese a que en Europa y los Estados Unidos se había popularizado enormemente. Por rara ironía, aquí había llegado primero la fotografía en papel”<sup>9</sup>. Estos ambrositos fueron muy utilizados y tuvieron vigencia durante un largo período.

En 1850, Adolfo Alexander, el tatarabuelo de Abel Alexander, ya realizaba retratos mortuorios en Mendoza. Alexander especifica que la mortalidad infantil era altísima y, en ese caso, se llevaba a los niños al estudio. En cambio, si se trataba de un adulto, el fotógrafo se trasladaba a la casa de la familia. Esta práctica, tan común en aquella época, se ha perdido en la actualidad, excepto para las figuras públicas:

“Hoy en día cualquier persona nace, vive y muere y le sacaron 250 mil fotos. Pero, antiguamente, vos estabas enferma de muerte y de pronto toda tu familia se daba cuenta que de vos no había una sola foto, que te

---

<sup>7</sup> Ídem, p.39.

<sup>8</sup> Ídem, p.38.

<sup>9</sup> Ídem, p.58.

morías y no había la imagen que recordara al ser querido. Ahí hay que llamar urgentemente al fotógrafo<sup>10</sup>”.

En 1860, surge una nueva manera de expresar los lazos familiares a través del álbum fotográfico, a partir de la irrupción de la *carte-de-visite*, que era exhibido en el salón del hogar burgués “para curiosidad del visitante, el álbum era el objeto para presumir, para mostrar a los demás los logros y triunfos de la familia<sup>11</sup>”. Cuarterolo afirma que en el siglo XIX la burguesía construyó cuidadosamente una imagen de sí misma aunque se situara como objetiva y fiel:

“La aparente paradoja es que la misma clase que le confirió ese valor de verdad fue la que manipuló el retrato para representarse de una manera acorde a sus propios valores e ideologías. Pero fue justamente esa confianza en la fidelidad del nuevo proceso la que alentó esa utilización de la fotografía<sup>12</sup>”.

Más tarde, como en todo el mundo, no importarán las discusiones en torno a si la fotografía es o no un arte, porque lo revolucionario pasaba por otro lugar: el de participar en el mundo de las personas. Una de sus acogidas más significativas y que marcó un cambio abrupto fue su aparición en los periódicos:

“La mecanización de la producción, el invento de la placa seca al gelatina-bromuro que permite el uso de placas preparadas de antemano (1871), el perfeccionamiento de los objetivos (los primeros anastigmáticos se construyen en 1884), la película en rollos (1872) y más tarde por *belinografía*, abrieron el camino a la fotografía de prensa<sup>13</sup>”.

Aunque estos avances técnicos llegaron retrasados (algunos menos que otros), los cambios que suscitaron fueron los mismos. Un mundo más amplio a la realidad cotidiana empezó a ser accesible a las masas, que se vieron fascinadas por los conocimientos nuevos que descubrían en las imágenes. El éxito de la fotografía estaba en estrecha relación con la concepción antropocéntrica de la modernidad: “Si bien la necesidad de retratarse existe desde la Antigüedad, surge en el hombre, durante el siglo XIX, una fuerte necesidad de individuación, de contemplarse a sí mismo y de que los hijos pudiesen conservar esa imagen para siempre<sup>14</sup>”.

<sup>10</sup> Abel Alexander, *La historia de la fotografía en la Argentina*, Entrevistado por María Paz Crotto, Buenos Aires, 26 de mayo de 2009. Entrevista personal.

<sup>11</sup> Andrea Cuarterolo, *El retrato fotográfico en la Buenos Aires decimonónica. La burguesía se representa a sí misma*, *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol 22, n°35, Enero/Junio 2006, p.48.

<sup>12</sup> *Idem*, p.53

<sup>13</sup> Gisèle Freund, *Op.cit*, p.95.

<sup>14</sup> Alejandra Niedermaier, *La mujer y la fotografía. Una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*, Buenos Aires, Leviatán, 2008, p.23.

También, a través de la prensa, comienzan la manipulación y la propaganda más exacerbadas. En un principio, las fotografías son aisladas y están acompañadas de una gran cantidad de texto, hasta que, de a poco, la importancia de las imágenes es tal que se convierten ellas mismas en la historia. Sara Facio explica que tanto la fotografía como la historia habían cambiado en el país y que los códigos eran otros:

“La fotografía sobre papel aportaba rapidez y proximidad con los hechos cotidianos. La sociedad comprometida con una política más democrática y activa tenía otros objetivos. Se puede afirmar que a partir de la segunda mitad del siglo XIX comienza a escribirse la historia de la Argentina también de manera gráfica”<sup>15</sup>.

Niedermaier coincide con Facio y agrega:

“La fotografía inserta en diversos periódicos y revistas contribuye a la construcción de un modelo de imagen de un ciudadano burgués. Algunas publicaciones atraen específicamente a públicos femeninos y propician la construcción de nuevas identidades visuales. Identidades que muestran su participación en los procesos de modernización de los países latinoamericanos”<sup>16</sup>.

Según el censo de 1869, la información estadística contabiliza un total de 133 profesionales fotógrafos en Buenos Aires, 14 en Santa Fe y Entre Ríos, 11 en Córdoba, Corrientes tenía 9 y en Salta sólo había 3<sup>17</sup>. Al igual que en Europa, la fotografía comienza a traspasar sus límites: de ser manejada de manera profesional en un estudio pasa a los aficionados y, por último, se mete en la prensa.

En 1889, se funda Caras y Caretas y desde ese momento las revistas van a ser el terreno de la fotografía durante mucho tiempo:

“Los reportajes fotográficos eran impactantes en Caras y Caretas, donde no escatimaban esfuerzos para hacer reconstrucciones de hechos violentos –tal como el asesinato del diputado Enzo Bordabehere en el Congreso de la Nación en 1922- o bien el comienzo de las fotonovelas, producciones fotográficas ilustrando textos de conocidos escritores”<sup>18</sup>.

También, en 1889, se publica *Memorias de un viejo* de Vicente Quesada, que comentaba:

“(…) en los numerosísimos establecimientos fotográficos en toda la capital, al extremo de que no hay calle ni barrio de extramuros en la que falte uno o muchos (...) y en las puertas de los mismos, en perpetua y

<sup>15</sup> Sara Facio, *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 a nuestros días*, Buenos Aires, La Azotea Editorial, 2008, p.31.

<sup>16</sup> Alejandra Niedermaier, Op.cit., p.151.

<sup>17</sup> Ídem, p.69.

<sup>18</sup> Sara Facio, Op.cit., p.65.

gratuita exhibición, todo el prójimo, cualquiera sea su edad y el sexo pero que se ha fotografiado allí mismo. Se ven retratos no sólo en las vidrieras, sino hasta en las cajas de fósforos. Es tan grande, general y conocido el contagio nervioso fotográfico, que un amigo mío pretende coleccionar fotografías de señoras y señoritas más lindas para mostrarlas en el extranjero como medio de propaganda a favor de la cultura y la elegancia de Buenos Aires”<sup>19</sup>.

El 15 de octubre de 1871, se realiza en Córdoba la Primera Exposición Nacional que incluye el rubro Colecciones Fotográficas. El portugués Christiano Junior (1830-1902) presentó la obra titulada *Vistas y Costumbres de la República Argentina* por la que ganó el Primer Premio Medalla de Oro. Después, triunfa en la Exposición Científica de Buenos Aires en 1876 y expresa: “La República Argentina, monumental y artística no es conocida. Este es principalmente el propósito que me induce a formar una serie de libros para los cuales reclamo la protección del público argentino”<sup>20</sup>.

En 1874, la publicidad comienza a emplear el dibujo, el grabado y la fotografía. La primera empresa en hacerlo es Bagley. Más tarde, la fotografía se utilizó, en la década del '80, en la llamada Campaña del Desierto, lo que demuestra el grado de penetración que tenía la fotografía en nuestro país. Esta tarea fue llevada a cabo por Antonio Pozzo y por su ayudante Alfredo Bracco. También la industria gráfica local comprendió el valor de la fotografía como elemento indispensable para ilustrar los textos: P. Groppo instala en 1885 el primer taller de fotograbados<sup>21</sup>.

En 1880, nació Fernando Paillet, considerado por Facio como “el primer humanista de la fotografía argentina”. Las imágenes que realizó en el pueblo Esperanza nos transmiten cómo vivía la gente del lugar. Desafortunadamente, el Atget<sup>22</sup> argentino “ante el desconocimiento de su obra” destruyó el ochenta por ciento de su material fotográfico y prohibió la utilización de una parte de su archivo aún después de su muerte<sup>23</sup>.

El 29 de abril de 1889, se formó la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados en la casa de Francisco Ayerza. Esta asociación organizó distintas exposiciones de gran valor documental para la actualidad entre las que se encuentran las vistas de la Ciudad de Buenos Aires de 1897.

<sup>19</sup> Alejandra Niedermaier, Op.cit., p.26.

<sup>20</sup> Juan Gómez, Op.cit., p.92.

<sup>21</sup> Ídem, p.109.

<sup>22</sup> Eugene Atget (1857-1927) fue un fotógrafo francés que, actualmente, es considerado como uno de los grandes de la historia de la fotografía, particularmente por sus imágenes documentales de París.

<sup>23</sup> Sara Facio, *Leyendo fotos*, Buenos Aires, La Azotea Editorial, 2002, p.25.

Con respecto a la prensa, los suplementos dominicales de los diarios La Nación y La Prensa también exploraban, gradualmente, el campo de las imágenes: “Esas páginas en sepia, que se esperaban los domingos, formaron parte de la vida cultural de Buenos Aires y del país durante décadas<sup>24</sup>”. De a poco, la fotografía se hace omnipresente en la vida de las personas y comienza a ser cada vez más demandada.

En septiembre de 1893, aparece en Buenos Aires el primer número de la Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata, editada por Enrique Lapague y Cía. “El propósito de sus editores era sin duda, encarar la fotografía a nivel masivo y eminentemente práctico, para ello, incluían artículos dedicados a los noveles fotógrafos originarios de Francia en su mayoría”<sup>25</sup>, explica Juan Gómez.

En 1895, el Censo Nacional de Fotógrafos da cuenta de un total de 101 fotógrafos varones argentinos, 4 mujeres, 360 fotógrafos varones extranjeros y 8 mujeres. Un total de 473 fotógrafos en todo el país<sup>26</sup>. Casi veinte años después, en el censo de 1914, hay 619 fotógrafos argentinos registrados (de los cuales 20 son mujeres) y 1.172 extranjeros (33 mujeres). En total, hay 1.791 varones que trabajan en fotografía y 53 mujeres. “Las diferentes modificaciones en los distintos códigos civiles de los países latinoamericanos implican una importante evolución en las posibilidades económicas y de reconocimiento de la capacidad intelectual de la mujer<sup>27</sup>”, explica Niedermaier. En el censo realizado en 1869, había 133 fotógrafos; en 1895, existían 473 y, en 1914, se contabilizaba un total de 1884 fotógrafos.

En las primeras décadas luego del invento de la fotografía, el elevado precio que significaba realizar un retrato, hizo que la fotografía tuviera un lugar reservado en las clases acomodadas, que perpetuaban los valores de la élite y mantenían la imagen que construían de sí mismos para la posteridad. En 1884, a partir de la sanción de la ley de enseñanza obligatoria, gratuita y laica (conocida como la ley 1420), el porcentaje de iletrados comenzó a bajar y muchos hábitos exclusivos de la élite empezarán a ser tomados por las clases emergentes.

La costumbre de fotografiarse con libros, periódicos y cartas pasó a las clases menos acomodadas, que obtenían sus retratos en papel, un proceso fotográfico mucho más barato y accesible: “Se convirtió en una suerte de cliché y fue también imitada por

---

<sup>24</sup> Gisèle Freund, Op.cit., p.46.

<sup>25</sup> Juan Gómez, Op.cit., p.128.

<sup>26</sup> Ídem, p.136.

<sup>27</sup> Alejandra Niedermaier, Op.cit., p.70.



las nuevas clases que accedían a la educación y que tomaban como modelos los usos y costumbres de la tradicional burguesía<sup>28</sup>”, afirma Cuarterolo.

En 1920, en un marco en el que se asocia a los aficionados al arte fotográfico, se inauguró la Primera Exposición Nacional de Fotografía Artística en Rosario<sup>29</sup>. Un año después, apareció Correo Fotográfico Sudamericano, una revista especializada dirigida por Alejandro del Conte y que, según Facio, se puede calificar como “la mejor de su género”<sup>30</sup>. En 1935, Grete Stern y Horacio Coppola realizan una exposición en la Editorial Sur. Treinta años más tarde, la pionera en fotografía recibió una beca del Fondo Nacional de las Artes, que utilizó para mostrar la tremenda situación en la que se encontraban las comunidades del norte de la Argentina. Este material tiene en la actualidad un gran valor documental.

En 1926, apareció la Leica de 35 milímetros, creada por el alemán Oskar Barnak, que cambiará al mundo de la fotografía y, fundamentalmente, al fotoperiodismo. Era una cámara rápida necesaria para esos momentos tan convulsionados.

“La prensa fue -como nunca antes- el espejo de los vaivenes de las sociedades. Todos los estudios de fotografía —con Witcomb como ejemplo— se convirtieron en agentes de fotos de noticias enviando a sus operadores por todo el país para registrar los acontecimientos: terremotos, accidentes, conmemoraciones oficiales, asesinatos o grandiosas inauguraciones. Ellos fueron los proveedores gráficos de la prensa. También, muy tímidamente, comenzaron a realizarse reportajes fotográficos, acompañados de pequeños epígrafes que transmitían una visión humanista de la sociedad”<sup>31</sup>.

También, en 1926, se lanzó el diario El Mundo, de la editorial Haynes, que publicaba fotografías a gran tamaño y acompañadas de epígrafes. Cinco años más tarde surge Noticias Gráficas que, según Facio, tendrá su apogeo al iniciarse la Segunda Guerra Mundial. Además de la revista Caras y Caretas (1889), aparecen El Hogar (editorial Haynes) y Atlántida (1918), El Gráfico (1919, de la editorial Constancio C. Vigil), y Para Ti (1922, editorial Vigil).

Sara Facio relata en *La fotografía de la Argentina* que cuando murió Carlos Gardel la gente salió masivamente a las calles: “El suceso es registrado por la fotografía

<sup>28</sup> Andrea Cuarterolo, *El retrato fotográfico en la Buenos Aires decimonónica. La burguesía se representa a sí misma*, Varia Historia, Belo Horizonte, vol 22, nº35, Enero/Junio 2006, p.39.

<sup>29</sup> Sara Facio, Op.cit., p.19.

<sup>30</sup> Alejandra Niedermaier, Op.cit., p.128.

<sup>31</sup> Sara Facio, *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 a nuestros días*, Buenos Aires, La Azotea Editorial, 2008, p.66.

periodística en un despliegue jamás visto. Se editaron suplementos especiales para documentar el hecho que desbordó todas las previsiones<sup>32</sup>.

En 1936, Héctor Y. Faíta funda Fotocámara, revista mensual para el aficionado que para Facio “será el referente obligado del mundo fotográfico hasta pasada la década del 60<sup>33</sup>”. Además, el 18 de noviembre de ese año en el diario La Prensa se funda el Foto Club Argentino. Un año después, se comenzará a dar uno de los saltos más importantes para la historia de la fotografía en la Argentina: la llegada de la película de color a Montevideo, Uruguay. Al principio, era muy difícil utilizar estos rollos por la imposibilidad de encontrar los químicos adecuados. Luego de la Segunda Guerra Mundial, Agfa Argentina importó películas color “pero como no había laboratorios en el país, su gerente Schmidt viajaba todas las semanas a Montevideo para llevar películas a revelar y retirar las de la semana anterior. No era mucha cantidad porque los aficionados preferían el Kodachrome, que se revelaba en los Estados Unidos<sup>34</sup>”.

En 1942, fue Juan Di Sandro quien obtuvo de manos del presidente Ramón Castillo el Primer Premio del Salón de Fotografía Periodística en el Círculo de La Prensa. Durante la década del '50, hace su aparición Lisl Steiner, que Facio remarca como de gran importancia ya que “era insólita la presencia femenina en el ámbito del fotorreportaje”. La fotógrafa trabajaría para grandes empresas periodísticas locales y del exterior<sup>35</sup>.

En la década siguiente, la fotografía tomaría una tendencia humanista, según la autora, quien reconoce que, a pesar de las presiones del poder político, los fotógrafos realizaban sus proyectos<sup>36</sup>. En estos años, la Argentina atravesó un momento de expansión ya que aparecieron varias publicaciones especializadas en fotografía y los principales diarios le otorgaron un espacio mayor a las imágenes.

En 1963, Miguel Pistone creó la revista Fotografía Universal y tres años más tarde lanzó Fotomundo. En el diario La Nación, Alicia D'Amico y Sara Facio estaban a cargo de Tiempo de Fotografía que salió desde 1966 hasta 1974. También el diario La Prensa publicaba una sección a cargo de Jaime Giralt Font que tras su fallecimiento tomó Liliana Fariña. Sara Facio resalta este momento:

---

<sup>32</sup> Ídem, p.67.

<sup>33</sup> Ídem, p.47.

<sup>34</sup> Francisco Tastás Moreno, “La fotografía en color”, *Revista Fotomundo*. Disponible en: [www.fotomundo.com/nota.php?id=781](http://www.fotomundo.com/nota.php?id=781) Consultado el 14 de mayo de 2009.

<sup>35</sup> Sara Facio, Op.cit., p.74.

<sup>36</sup> Ídem, p.98.

“Con criterio dinámico y mayor espacio, la periodista amplió la sección, dándole importancia a la fotografía en general, e incluyendo grandes reportajes —quizás como nunca antes en un diario— a fotógrafos, editores y empresarios, y eventos del interior del país”<sup>37</sup>.

El boom de la fotografía deportiva, anota Facio, fue durante el gobierno de Domingo Perón: “Tiene un protagonismo esencial en todos los periódicos y en las revistas especializadas que se multiplican. Reinan el fútbol, el box, el automovilismo y las carreras de caballo”<sup>38</sup>.

Sara Facio aclara que el terrorismo de Estado no comenzó en 1976 sino diez años antes cuando el general Juan Carlos Onganía tomó el poder luego del período constitucional de Arturo Illia. Los dictadores serán conocidos por la fuerte censura a la fotografía y Onganía no sería la excepción. Facio expone dos ejemplos de esta censura: la primera, cuando se prohibió una exposición de fotografías en el Museo de Arte Moderno porque el escritor Julio Cortázar era el autor del texto del libro *Buenos Aires Buenos Aires*; la segunda, cuando se cerró el Instituto Di Tella.

Tomás Eloy Martínez recuerda al Di Tella como uno de los dos fenómenos culturales “que permitieron que la Argentina, sofocada por golpes militares de fundamentalismo casi medieval, respirara algunas brisas de la vanguardia de los años 60”<sup>39</sup>. El otro caso significativo es el de Primera Plana, que alrededor de mediados de 1964 bajo la dirección de Jacobo Timmerman “impuso nuevas costumbres, descubrió a los nuevos talentos de la literatura, la música, la pintura y hasta influyó sobre la moda, el habla y la sexualidad”<sup>40</sup>. Primera Plana fue clausurada en julio de 1969 y el Di Tella estuvo censurado de distintas maneras hasta que cerró en mayo de 1970.

También la fotografía, en tiempos de Isabel Perón, provocó gran conmoción cuando el fotógrafo César Cichero la retrató mientras pronunciaba un discurso en la CGT rodeada de ministros y gremialistas que le hacían gestos burlones. “En todo caso —especifica Sarlo— su circulación por el mundo entero pudo considerarse como un aporte más a la repulsa que generaba el régimen”<sup>41</sup>.

Durante la última dictadura militar, que comenzó el 24 de marzo de 1976, los tiempos para la fotografía iban a ser cada vez más difíciles. En 1979, Alicia D’Amico,

<sup>37</sup> Ídem, p.50.

<sup>38</sup> Ídem, p.71.

<sup>39</sup> Tomás Eloy Martínez, “Historias del Di Tella”, *Diario La Nación*, 1 de abril de 2009. Disponible en Internet en: [www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=896009](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=896009). Consultado el 14 de mayo de 2009.

<sup>40</sup> Ídem.

<sup>41</sup> Sara Facio, Op.cit., p.107.

Eduardo Comesaña, Andy Goldstein, Sara Facio, Annemarie Heinrich, María Cristina Orive y Juan Travnik fundaron el Consejo Argentino de Fotografía. Facio recuerda los duros momentos:

“Era una cruzada para la CAF reafirmar en todos los frentes la fotografía como medio de expresión –más allá de la profesión o el hobby– con total libertad y, por sobretodo de mujeres y varones independientes, sin compromisos políticos, partidarios o empresariales. Había que crear modelos y ejemplos para una comunidad aislada y reprimida, alejada del pensamiento cultural contemporáneo”<sup>42</sup>.

Facio explica que cualquiera que sacara una foto se convertía en un sospechoso: “Lo grave no fue que se derogó el derecho constitucional de trabajar libremente; también se impidió circular con cámaras y lo que fue más grave, se trató de impedir expresarse a través de las imágenes y, por ende, pensar en imágenes”<sup>43</sup>. Y agrega: “Entre 1976 y 1982 el terror fue general y la gran tarea del Consejo Argentino de Fotografía fue estimular a los fotógrafos e inducirlos a no temer fotografiarlo todo”<sup>44</sup>.

La censura, para que fuera total, debía aplicarse severamente a las imágenes. Durante la Guerra de Malvinas, el periodismo gráfico nacional no tuvo la oportunidad de desplegarse y sólo quedaron las imágenes de Rafael Wollman que se encontraba en el lugar de los hechos para tomar fotografías de la fauna y la flora.

Para ver fotografías de la guerra hay que revisar los archivos europeos, aceptando que no existe una mirada nacional de la tragedia. Mucho tiempo después, dos fotógrafos argentinos trataron de revertir esta situación: Juan Travnik con *Malvinas. Retratos y paisajes de guerra* en 2008 y Eduardo Longoni con *Malvinas, 25 años*, un especial que salió publicado en Clarín en 2007.

La violencia desatada en las dictaduras latinoamericanas atraía la mirada de la prensa internacional, que mandaba a reporteros y fotógrafos para cubrir los acontecimientos. Durante el segundo gobierno de Juan Domingo Perón, se prohibió por decreto a los medios locales que publicaran información que les brindaran las agencias extranjeras. La fotógrafa María Cristina Orive, según Facio, fue una visionaria ya que formó antes de la prohibición un equipo internacional que cubría a Uruguay, Chile y la Argentina, que inspiró a la formación de otras agencias<sup>45</sup>. Luego será el momento del nacimiento de las primeras agencias de noticias nacionales: Noticias Argentinas (NA),

<sup>42</sup> Ídem, p.60.

<sup>43</sup> Sara Facio, *Leyendo fotos*, Buenos Aires, La Azotea Editorial, 2002, p.40.

<sup>44</sup> Ídem, p.45.

<sup>45</sup> Sara Facio, *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 a nuestros días*, Buenos Aires, La Azotea Editorial, 2002, p.106.

Diarios y Noticias (DyN), SIGLA (Servicio Informativo Gráfico Latino Americano) e ILA (Imagen Latino Americana).

Hubo fotógrafos que dejaron el país, como Carlos Bosch, muchos fueron funcionales a la dictadura militar y otros trabajaron en la documentación de ese período e intentaron buscar espacios de comunicación.

“En la dirigencia periodística hubo una clara división de aguas. Los fotógrafos tradicionales siguieron con su rutina, dejando que la línea editorial eligiera las fotos “aprobadas”, mientras que los fotógrafos políticamente comprometidos trabajaron para publicaciones de clara militancia, como el diario Noticias o la revista El Descamisado<sup>46</sup>”, aclara Facio.

En 1980, se cayó una avioneta y murieron tres fotógrafos del diario Crítica: Víctor Hernández, Nemesio Luján Sánchez y Alberto Rodríguez. Un año después, la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina les realizó un homenaje mediante una exposición en el Centro de Residentes Azuleños en Buenos Aires en el barrio de San Telmo. Facio recuerda:

“Por primera vez en años se podía ver, después de tanto lavado de cerebro, imágenes que al poder le resultaban “malas palabras”. Allí estaban las Madres de Plaza de Mayo; el hacinamiento en las villas miseria dentro de la misma ciudad, la desnutrición infantil, en el país donde se había creado el eslogan “los únicos privilegiados son los niños”... y, lo más llamativo, fotos de personajes del gobierno en actitudes críticas y hasta ridículas”<sup>47</sup>.

Los fotógrafos que Facio resalta de aquellas muestras son: Silvio Zuccheri, Eduardo Longoni, Tito La Penna, Marcelo Ranea, Adriana Lestido, como Isabel Ardió, Rafael Calviño, Diego Goldberg, Tony Valdéz, Eduardo Frías, Eduardo Bottaro, Ricardo Cárcova, Cristina Fraire, Daniel Merle.

Luego de los años violentos de la dictadura militar, sobrevino una etapa de creciente producción y exhibición de fotografías. En 1982, Sara Facio consideraba que la fotografía argentina era una víctima porque era desconocida en el país y en el mundo: “A 150 años del descubrimiento, en ningún tratado, estudio, historia o enciclopedia editada en Europa hasta hace un lustro, figura, no digamos un fotógrafo argentino, sino un fotógrafo de América Latina”<sup>48</sup>. Esta sentencia ha perdido un poco de validez en la actualidad.

---

<sup>46</sup> Ídem, p.107.

<sup>47</sup> Sara Facio, *Leyendo fotos*, Buenos Aires, La Azotea Editorial, 2002, p.47.

<sup>48</sup> Ídem, p.47.



Abel Alexander coincide en parte con este eurocentrismo ya que, si bien la Argentina tiene una conformación inmigratoria que lo diferencia de algunos países de América Latina, “estamos al sur de América del Sur”. Por ello, la fotografía argentina se desconoce. Y aclara:

“La historia de la fotografía en el mundo es una disciplina reciente, en realidad empieza cuando se conmemora el centenario de la fotografía en 1939. Ahí es cuando surgen los primeros grandes ensayos acerca de la historia de la fotografía a nivel mundial. Y, por supuesto, estos autores escriben desde los países centrales, desde Europa y desde Estados Unidos. Porque, si bien el invento fue francés-inglés, el país que adoptó y lo hizo como un acto propio fue los Estados Unidos, por lo cual toda la historia de la fotografía se escribió desde y por europeos y norteamericanos<sup>49</sup>”.

Otro punto de interés que marca Alexander es que en los circuitos de enseñanza fotográfica aún se utiliza a los grandes maestros de la fotografía mundial y no se toman en cuenta a los argentinos que “a lo mejor no están al nivel de aquellos grandes maestros, pero tampoco están demasiado lejos y son nuestros. No es un chauvinismo pero hay que integrar un poco a las grandes figuras de la fotografía argentina<sup>50</sup>”.

Con la vuelta a la democracia, hubo una explosión de la fotografía: “Era natural, explicable y bienvenida tanta euforia. La contenida necesidad de comunicarse, de mostrar, de ver, hacía tolerable el desborde. Sin embargo, pasada la catarsis, se esperaba una pausa, una reflexión que como vemos no se ha producido<sup>51</sup>”.

“Esa democracia liberó a los mejores reporteros de la obligación de buscar la noticia del día para dedicarse en profundidad a reportajes con temas afines a sus sentimientos<sup>52</sup>”, opina Facio. La autora recuerda un episodio triste de esta época, cuando se presentó una convocatoria en el Teatro Abierto para presentar obras sin censura previa. Este acontecimiento, que marcaba un quiebre con respecto al período anterior, terminó en un atentado que destruyó la sala. De todas maneras, “la reprobación del hecho y el apoyo del público y de los medios culturales fue total, y estimulante por su solidaridad<sup>53</sup>”.

“La política cultural de Raúl Ricardo Alfonsín fue abrir las puertas a todo aquel que quisiera mostrar su creación. Cobraron vida los espacios oficiales hasta entonces

<sup>49</sup> Abel Alexander, *La historia de la fotografía en la Argentina*, Entrevistado por María Paz Crotto, Buenos Aires, 26 de mayo de 2009. Entrevista personal.

<sup>50</sup> Ídem.

<sup>51</sup> Sara Facio, Op.cit., p.184.

<sup>52</sup> Ídem.

<sup>53</sup> Sara Facio, *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 a nuestros días*, Buenos Aires, La Azotea Editorial, 2008, p.109.



vacíos de gente y de contenido<sup>54</sup>”, enfatiza Facio. Desde la década del '80 a nuestros días, ha habido un fuerte interés en la fotografía tanto en su faceta netamente artística como en su mayor preponderancia en los periódicos. Cada vez hay más personas que se dedican a la fotografía y que estudian en las numerosas escuelas especializadas.

También los museos han incorporado salas permanentes para la exhibición de fotógrafos nacionales y extranjeros. Un claro ejemplo de ello es la instauración en 1985 de la Fotogalería del Teatro San Martín, el primer lugar de exhibición permanente en la Ciudad de Buenos Aires. En referencia al retraso en la evolución que ha sufrido la fotografía argentina por las inestables condiciones políticas, económicas y culturales, Facio es positiva con respecto al futuro de la fotografía en el país:

“También el fotógrafo, como profesional y como artista, ocupa su espacio, y si bien en la Argentina –por las circunstancias históricas y políticas que se han señalado– ha habido una demora, se ha avanzado muchísimo, y rápidamente se lograrán los niveles que se han alcanzado en los países más civilizados del planeta<sup>55</sup>”.

En cuanto a la prensa gráfica, hoy sería impensable un diario sin fotografías. Tanto en la versión impresa como en la digital, La Nación y Clarín le han ido otorgando mayor espacio a las fotografías, aunque la época dorada del fotoperiodismo en la Argentina, que fue en los '90, no ha podido recuperarse. En sus versiones actuales en la web, es frecuente encontrar también información en formato de videos. El multimedia se presenta como el actual desafío de los fotoperiodistas en la era digital.

### 1.2) Las revoluciones: del daguerrotipo a Internet

Para hacer un seguimiento más específico del fotoperiodismo se van a tomar la edición especial publicada por el diario La Nación, *Imágenes de 138 años*, y los cuatro tomos que realizó el diario Clarín, a los 60 años de su creación, titulados *La Fotografía en la Historia Argentina*.

Con motivo de su aniversario 138, el diario La Nación le pidió a Andrea Cuarterolo<sup>56</sup>, del reconocido archivo fotográfico Cuarterolo, que hiciera un recorrido del fotoperiodismo en la Argentina. La autora describió los principales cambios en el artículo *El ojo de la historia, un siglo y medio de fotografía periodística argentina*.

<sup>54</sup> Ídem, p.113.

<sup>55</sup> Ídem, p.116-117.

<sup>56</sup> Investigadora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad de Buenos Aires); Miembro del Comité Ejecutivo de la Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía.

La aparición del daguerrotipo es el primer invento que la autora menciona como de gran relevancia para el país, aunque presentaba algunas desventajas que lo hacían poco apto para la prensa gráfica: “Se trataba de una pieza única, requería de largos tiempos de exposición que impedían captar el movimiento y era, al menos en nuestro país, extremadamente costoso<sup>57</sup>”.

El daguerrotipo llegó a Buenos Aires de la mano de John Elliot. El 15 de octubre de 1845, Miguel Otero, el gobernador federal de Salta, posó para el fotógrafo norteamericano John A. Bennet. “Por supuesto, no imaginaba que, por dejar una pequeña esquila en el interior del daguerrotipo, testimoniando esa sesión de retrato, su imagen se convertiría en la más antigua de la Argentina<sup>58</sup>”, señala Abel Alexander, quien realizó la investigación fotográfica y documental en *La Fotografía en la Historia Argentina* y escribió el artículo *Un aporte a la historia visual de la Argentina*.

A pesar de las desventajas que presentaba, Cuarterolo revela que el daguerrotipo tuvo gran importancia para la fotografía de prensa ya que era preferible a la ilustración mediante grabados. Recuerda los dos primeros daguerrotipos de la fotografía periodística argentina: el inicial, realizado por el norteamericano Charles DeForest Fredricks en septiembre de 1852 que mostraba a batallones correntinos formados en la Plaza de la Victoria, hecho que más tarde llevaría a la separación entre Buenos Aires y la Confederación; el segundo, tomado en abril de 1854 por un fotógrafo desconocido que muestra la ceremonia de jura de la Constitución de Buenos Aires.

De todas formas, sería el invento de las placas al colodión, en 1851, por Fredrick Scout Archer el momento en que la fotografía periodística entraría al alcance de las masas. Esta técnica tenía interesantes ventajas para la fotografía periodística ya que “permitía acortar los tiempos de exposición de la cámara, facilitando el registro de imágenes documentales<sup>59</sup>”.

Pero este descubrimiento también presentaba una serie de inconvenientes para el trabajo del reportero ya que las placas debían estar preparadas en el lugar de la toma y debían ser utilizadas en ese mismo momento ya que el colodión perdía su sensibilidad al secarse. Esto requería que los fotógrafos montaran carpas con sus propios estudios en los lugares de trabajo. Sin embargo, eran muchas las mejoras que el colodión

<sup>57</sup> Andrea Cuarterolo, “El ojo de la historia. Un siglo y medio de fotografía periodística argentina”, *Imágenes de 138 años Edición Aniversario del diario La Nación*, Buenos Aires, 4 de enero de 2008, p.6.

<sup>58</sup> Abel Alexander, *Un aporte a la historia visual de la Argentina, La Fotografía en la Historia Argentina (Tomo I)*, Clarín 60 años, p.4.

<sup>59</sup> Andrea Cuarterolo, Op.cit, p.6.

presentaba con respecto al daguerrotipo: se podían realizar múltiples copias y tenía un formato más popular y económico (carte-de-visite).

Cuarterolo señala dos quiebres que colocan a la fotografía periodística al alcance de las masas. El primero fue la invención del proceso de colodión húmedo ya que permitió realizar, por primera vez, múltiples copias de una imagen (los procesos anteriores como el daguerrotipo o el ambrotipo sólo permitían crear imágenes únicas):

“Este proceso abarató considerablemente los costos de la fotografía y permitió por ejemplo que fotógrafos de estudio como Thomas Bate se lanzaran a realizar coberturas fotográficas de tipo periodístico (en el caso de Bate fue la cobertura de la Guerra del Paraguay) que después se vendían en serie a cualquier interesado pero que también se exponían por ejemplo en las vidrieras de los estudios de manera que cualquiera que pasaba por ahí podía ver esas imágenes y enterarse de lo que estaba pasando<sup>60</sup>”.

De todas formas, aunque la aparición de la fotografía multiplicable amplió considerablemente el consumo de imágenes, “la fotografía todavía seguía siendo, en cierta manera, un lujo urbano<sup>61</sup>”.

El sanjuanino Desiderio Aguiar será el primero en utilizar una de estas placas, en 1861, cuando realiza un reportaje fotográfico acerca de las consecuencias devastadoras que tuvo un terremoto en la provincia de Mendoza, que dejó doce mil víctimas y arruinó completamente la capital. La autora cuenta que, más tarde, Aguiar llevó las vistas a Buenos Aires y las proyectó en el Café Republicano: “Acompañó la exhibición con sus propios relatos de la noticia y explicó con exagerada emoción cómo tomó las vistas “entre los continuos sacudimientos de la tierra y el terrible hedor de los cadáveres<sup>62</sup>”.

Cuarterolo explica que en esa época no se podían imprimir las fotografías en los diarios y revistas “más que en forma de litografías y grabados -y aclara que- rompían con el carácter de realidad reflejada propio de la imagen fotográfica<sup>63</sup>”. La autora remarca que en los tiempos fundacionales de la prensa ilustrada, “los periódicos carecían de recursos para financiar una cobertura fotográfica sostenida y constante de

---

<sup>60</sup> Andrea Cuarterolo, *La historia de la fotografía periodística en la Argentina*, Mensaje a María Paz Crotto, 29 de mayo de 2009. Comunicación personal.

<sup>61</sup> Ídem.

<sup>62</sup> Abel Alexander, *Historia de la fotografía en Mendoza en Memoria del 1º Congreso de Historia de la fotografía*, en Andrea Cuarterolo, *El ojo de la historia. Un siglo y medio de fotografía periodística argentina. Imágenes de 138 años Edición Aniversario del diario La Nación*, Buenos Aires, 4 de enero de 2008, p.6.

<sup>63</sup> Andrea Cuarterolo, Op.cit., p.8.



las diferentes noticias y, por lo tanto, la fotografía documental no tenía una utilidad inmediata<sup>64</sup>”.

El cambio significativo de este momento es que los profesionales vislumbraron el potencial económico de vender fotografías en serie:

“La exitosa venta de fotografías de personajes públicos, hechos de actualidad, vistas y costumbres de países lejanos, entre otros temas de carácter periodístico, puso en evidencia el creciente interés de los sectores urbanos por acercarse, a través de imágenes fieles, a una realidad de la que, de otra manera, nunca habían sido testigos<sup>65</sup>”.

La autora señala que la mayoría de estos proyectos eran realizados a costa de los propios fotógrafos que corrían por su cuenta el riesgo de que se terminara el interés por un determinado hecho. Cuarterolo menciona la anécdota del asesinato, en 1870, del general Urquiza. En ese momento, la justicia local convocó a los fotógrafos Manuel y Guillermo Aráoz Ormaechea que realizara las imágenes forenses. En la foto aparece el general con el torso descubierto, donde pueden verse claramente las cinco cuchilladas que le habían dado:

“A pesar de no haber sido concebida como una imagen de prensa, la foto tuvo una curiosa circulación periodística, pues los hermanos Ormaechea vieron inmediatamente las atractivas posibilidades comerciales que tenía su placa y realizaron más de 500 copias, tanto de esta imagen como de un retrato del asesino, Ricardo López Jordán, que luego vendieron con éxito en Buenos Aires<sup>66</sup>”.

Otro excelente negocio de la fotografía periodística fue por el estallido de la Guerra del Paraguay, momento en que el fotógrafo irlandés Thomas Bate envió fotógrafos de su estudio en Buenos Aires a la zona del conflicto. “En mayo de 1866, a un año de comenzada la guerra, la firma Bate escribió a las autoridades uruguayas informando de su decisión de seguir a las tropas y solicitando una garantía de propiedad de las imágenes que allí se tomarían<sup>67</sup>”, escribe Cuarterolo en *Imágenes de 138 años*.

Las fotografías del conflicto fueron muy publicitadas en los diarios locales y, si bien la autora reconoce que se desconoce el monto de la ganancia, opina que “la

<sup>64</sup> Andrea Cuarterolo, *La muerte ilustre. Fotografía mortuoria de personajes públicos en el Río de la Plata*, Artículo publicado en Rodríguez, David y Limbergh Herrera, *Imagen de la muerte*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007.

<sup>65</sup> Andrea Cuarterolo. Op.cit, p.8.

<sup>66</sup> Ídem.

<sup>67</sup> Andrea Cuarterolo, “El ojo de la historia. Un siglo y medio de fotografía periodística argentina”, *Imágenes de 138 años Edición Aniversario del diario La Nación*, Buenos Aires, 4 de enero de 2008, p.8.

cobertura emprendida por la casa fotográfica resultó ser un excelente negocio<sup>68</sup>”. Uno de los corresponsales realizó una imagen del traslado del cuerpo del Coronel Palleja, que se convierte en “la primera imagen mortuoria con repercusión periodística<sup>69</sup>”.

En *La Historia de la Fotografía Argentina* se especifica:

“Los procesos fotográficos más desarrollados, como la carte-de-visite, acompañaron la tarea militar durante la guerra. Muchos oficiales se tomaban fotografías en ese formato, de uniforme, sabiendo que las posibilidades de regresar con vida eran escasas<sup>70</sup>”.

En 1864, con la fundación de El Correo del Domingo, Cuarterolo sitúa la aparición en los diarios de ilustraciones basadas en fotografías y explica que las imágenes se incrementaron en forma proporcional al interés del público por las noticias de guerra. Y señala un hecho emblemático:

“En 1866, el periódico realizó uno de los más grandes despliegues periodísticos de la época al publicar un obituario, ilustrado con litografías a página entera, dedicado a la memoria de dos jóvenes, cuya muerte en las trincheras de Curupaytí había conmovido profundamente a la sociedad de la época: Domínguito Sarmiento y Francisco Paz, hijo del entonces vicepresidente de la Nación<sup>71</sup>”.

“La fotografía encontró su camino comercial definitivo cuando disminuyeron los tiempos de exposición y se consiguió obtener el ansiado retrato fotográfico<sup>72</sup>”, se señala en *La Fotografía en la Historia Argentina*, donde se explica que “la retratística posada en los estudios se convirtió en el segmento más redituable del negocio<sup>73</sup>”.

De a poco, otros periódicos comenzaron a incorporar fotografías en sus ediciones. El periódico quincenal Sudamericano, en octubre de 1888, fue el primero en publicar en su tapa del 5 de octubre los dos retratos que se le hicieron al presidente Domingo Faustino Sarmiento por su muerte, “tan sólo catorce días después de celebradas las exequias, algo que en esa época podía considerarse una extraordinaria hazaña periodística<sup>74</sup>”.

<sup>68</sup> Ídem.

<sup>69</sup> Andrea Cuarterolo, *La muerte ilustre. Fotografía mortuoria de personajes públicos en el Río de la Plata*, Artículo publicado en Rodríguez, David y Limbergh Herrera, *Imagen de la muerte*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007.

<sup>70</sup> *La Fotografía en la Historia Argentina (Tomo I)*, Clarín 60 años, p.46.

<sup>71</sup> Andrea Cuarterolo, “El ojo de la historia. Un siglo y medio de fotografía periodística argentina”, *Imágenes de 138 años Edición Aniversario del diario La Nación*, Buenos Aires, 4 de enero de 2008, p.8.

<sup>72</sup> *La Fotografía en la Historia Argentina*, Op.cit., p.46.

<sup>73</sup> Ídem, p.132.

<sup>74</sup> Andrea Cuarterolo, *La muerte ilustre. Fotografía mortuoria de personajes públicos en el Río de la Plata*, Artículo publicado en Rodríguez, David y Limbergh Herrera, *Imagen de la muerte*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007.

La imagen mortuoria de Sarmiento fue hecha por el fotógrafo Manuel San Martín por encargo de la hija del líder. “A la hora de tomar la foto, el cuerpo fue trasladado a su sillón de lectura, con el propósito de construir para la posteridad la imagen de un hombre dedicado hasta el último minuto de su vida a trabajar por su patria<sup>75</sup>”, cuenta la autora. En *La Fotografía en la Historia Argentina* se detalla que “sorprende el absoluto desinterés por disimular la crudeza de la escena. Por ejemplo, la bacinilla, un objeto de uso íntimo, poco apropiado para una imagen tan solemne, no ha sido ocultada, sino ubicada casi en primer plano<sup>76</sup>”.

Cuarterolo sitúa hacia 1890 la segunda gran revolución de la historia de la fotografía de prensa de la Argentina con la llegada de la técnica de impresión fotomecánica de medios tonos que “permitía la reproducción fotográfica directa, es decir, sin la intervención del grabador<sup>77</sup>”. Este cambio fue muy significativo para las revistas ilustradas ya que “tenían muchísimas imágenes, eran baratas, y por lo tanto permitieron una verdadera difusión masiva de la fotografía periodística, incluso entre las nuevas masas de inmigrantes que a través esas imágenes podían enterarse de lo que sucedía en su tierra de adopción, sin necesidad de conocer el idioma<sup>78</sup>”.

También Abel Alexander sitúa a la impresión fotomecánica como la revolución más profunda ya que “lo que vino después son variantes tecnológicas que elevaron la calidad, pero ya no era una novedad. Cambió la calidad, pero no la novedad<sup>79</sup>”. Alexander explica que, cuando la gente compraba, por ejemplo, la revista *Caras y Caretas*, lo hacía “por un precio muy accesible y tenía una cantidad grande de fotografías, no solamente de retratos fotográficos de estas personalidades, sino que además veía la realidad argentina, latinoamericana y mundial a través de estas fotografías<sup>80</sup>”.

Abel Alexander remarca que este tipo de impresión sirvió para la irrupción de las postales de impresión fotomecánica que fue un vehículo que hizo a la fotografía todavía más económica y más popular:

---

<sup>75</sup> Andrea Cuarterolo, “El ojo de la historia. Un siglo y medio de fotografía periodística argentina”, *Imágenes de 138 años Edición Aniversario del diario La Nación*, Buenos Aires, 4 de enero de 2008, p.8.

<sup>76</sup> *La Fotografía en la Historia Argentina (Tomo I)*, Clarín 60 años, p.90.

<sup>77</sup> Andrea Cuarterolo, Op.cit., p.10.

<sup>78</sup> Andrea Cuarterolo, *La historia de la fotografía periodística en la Argentina*, Mensaje a María Paz Crotto, 29 de mayo de 2009. Comunicación personal.

<sup>79</sup> Abel Alexander, *La historia de la fotografía en la Argentina*, Entrevistado por María Paz Crotto, Buenos Aires, 26 de mayo de 2009. Entrevista personal.

<sup>80</sup> Ídem.



“La gran revolución fueron estas dos combinaciones, las primeras publicaciones, los primeros diarios, las primeras revistas, con impresión fotomecánica y la irrupción así violenta de la postal. La postal fotográfica tuvo su época de oro entre 1900 y 1910<sup>81</sup>”.

Había dos tipos de postales, las de papel fotográfico y las de impresión fotomecánica. Con respecto a esta última, Alexander opina que fue una herramienta sumamente importante para la divulgación de la imagen fotográfica porque “la gente no solamente poseía la imagen, sino que además la imagen circulaba por el mundo<sup>82</sup>”. En agosto, El Sud Americano utilizó este procedimiento para ilustrar la Revolución del Parque. A pesar de las ventajas de esta técnica, la autora asegura que “el sistema de impresión fotomecánica tardó en imponerse y siguió conviviendo con el grabado manual hasta los primeros años del siglo XX<sup>83</sup>”.

Caras y Caretas le otorgó a la fotografía un lugar preponderante y, en palabras de Cuarterolo:

“Fue la publicación emblemática de la prensa gráfica argentina. Esta mención se debe a que fue la primera en tener un plantel estable de fotógrafos y porque entre 1898 y 1922, período en que se produjeron las mayores innovaciones desde el punto de vista técnico y estético, fue dirigida por el célebre fotógrafo peruano Salomón Vargas Machuca<sup>84</sup>”.

También la autora resalta:

“Instaló un nuevo concepto de periodismo pensado no para las élites dirigentes sino para el lector común. Llegando a vender en 1912, cuando el país apenas contaba con cuatro millones de habitantes, cerca de 200 mil ejemplares (...) La revista usó, desde un principio, la fotografía como información y la defendió como su principal arma editorial<sup>85</sup>”.

Muchas fueron las medidas que implementó Caras y Caretas para darle importancia a la fotografía: reclutó a los mejores fotógrafos del país como corresponsales, utilizó cámaras portátiles con placas de 9x12 que se diferenciaban de las máquinas pesadas que “condenaban a la fotografía a un estatismo difícilmente superable” y pagaba entre 5 y 10 pesos a los fotógrafos aficionados que entregaran sus imágenes. Alexander explica la dinámica de los corresponsales: “Te daban un carnet por

---

<sup>81</sup> Ídem.

<sup>82</sup> Ídem.

<sup>83</sup> Andrea Cuarterolo, “El ojo de la historia. Un siglo y medio de fotografía periodística argentina”, *Imágenes de 138 años Edición Aniversario del diario La Nación*, Buenos Aires, 4 de enero de 2008, p.10

<sup>84</sup> Ídem.

<sup>85</sup> Ídem.

año y vos enviabas tus fotografías del suceso periodístico de tu localidad y, si ellos lo consideraban interesante, publicaban esas fotografías y se las pagaban al fotógrafo<sup>86</sup>”.

Cuarterolo especifica que todas las revoluciones tecnológicas tienen un efecto sobre el lenguaje fotográfico, aunque algunas son más definitorias que otras:

“La más visible es la introducción a principios de siglo XX de cámaras livianas y portátiles que permitieron paulatinamente poner fin al estatismo y la pose que habían caracterizado a la fotografía periodística durante el siglo XIX. Creo que en este momento nace la figura del foto-reportero tal como la entendemos hoy<sup>87</sup>”.

La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, considerado el primer fotoclub argentino, colaboraba asiduamente con la publicación *Caras y Caretas*, lo que la convirtió en palabras de Cuarterolo “en la primera agencia fotográfica del país<sup>88</sup>”. El investigador fotográfico Abel Alexander sostiene que, con la fundación en 1889 de La Sociedad Fotográfica Argentina, se impusieron nuevas tecnologías: “La fabricación industrial de negativos, o “placas secas”, y los nuevos papeles al gelatino bromuro de plata dieron un nuevo impulso a la fotografía<sup>89</sup>”.

Un caso curioso es el del fotógrafo italiano Guido Boggiani, quien fue asesinado en las selvas de Paraguay en 1901 y cuya cámara fue también enterrada. En el Tomo I de *La Fotografía en la Historia Argentina* hay un punto interesante:

“Dentro de la iconografía fotográfica argentina del siglo XIX, el registro de indígenas fue raro y escaso. Había que trasladar los equipos hasta lugares remotos y peligrosos, vencer la natural desconfianza de los nativos frente a los blancos y -lo más importante- convencerlos de que la fotografía no les robaba el alma<sup>90</sup>”.

Paulatinamente, los diarios buscaron atraer cada vez más lectores:

“Hacia mediados del siglo XX, este fenómeno llega a su culminación con la aparición de la prensa sensacionalista y nace con ella una nueva raza de fotógrafos: los paparazzi. Si en el siglo XIX el éxito económico estaba garantizado por el solo hecho de acercar al espectador, a través de la imagen, a un hecho del que de otra manera nunca hubiera sido testigo, en el

<sup>86</sup> Abel Alexander, *La historia de la fotografía en la Argentina*, Entrevistado por María Paz Crotto, Buenos Aires, 26 de mayo de 2009. Entrevista personal.

<sup>87</sup> Andrea Cuarterolo, *La historia de la fotografía periodística en la Argentina*, Mensaje a María Paz Crotto, 29 de mayo de 2009. Comunicación personal.

<sup>88</sup> Andrea Cuarterolo, Op.cit., p.10.

<sup>89</sup> Abel Alexander, Un aporte a la historia visual de la Argentina, *La Fotografía en la Historia Argentina (Tomo I)*, Clarín 60 años, p.5.

<sup>90</sup> *La Fotografía en la Historia Argentina (Tomo I)*, Clarín 60 años, p. 78.

siglo XX, la competencia de otros medios de comunicación como el cine y la televisión exigen a la fotografía un esfuerzo mayor<sup>91</sup>”.

Hasta ese momento, la fotografía sólo estaba presente en las revistas ilustradas, que se conformaron como una fuerte competencia. Por este motivo, los periódicos decidieron, hacia fines del siglo XIX y principios del XX, incorporar la técnica del fotograbado y darle un espacio relevante a la cobertura gráfica de sus noticias.

El diario La Nación fue uno de los primeros en utilizar esta técnica, fundamentalmente para avisos publicitarios y, más tarde, para la sección informativa. Los primeros retratos fotográficos que aparecieron en el diario fueron los del presidente brasileño Manuel Ferraz de Campos Salles, publicado el 24 de octubre de 1900, y el del arzobispo de Buenos Aires, monseñor Mariano Antonio Espinosa, en la edición del 18 de noviembre de ese mismo año<sup>92</sup>.

El 1 de mayo de 1902, se ensayó con la aparición del primer número a color y, dos años más tarde, el periódico anunció que las ilustraciones fotográficas no sólo iban a aparecer en el esperado Suplemento Ilustrado que salía los jueves, sino también en las ediciones cotidianas: “Afirmaba entonces el diario, explicando el cambio: “Hoy en día, la impresión de fotograbado con máquina rotativa, que hace algo más de dos años era un problema muy difícil, es un punto resuelto<sup>93</sup>”.

La Razón se destacaría, en 1905, por gozar de un importante departamento de fotografía y tener corresponsales en las principales ciudades del país. Sin embargo, para la autora, fue el periódico creado por Natalio Botana el que realizó un cambio significativo:

“Fue con el diario Crítica que comenzó en nuestro país la era del periodismo gráfico moderno. Crítica fue el primer diario que transformó a la fotografía en una pieza esencial de su propuesta periodística al adoptar las modalidades de la prensa amarilla norteamericana, popularizada a principio de este siglo por Joseph Pulitzer y William Randolph Hearst”.

Al igual que Sara Facio en *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 a nuestros días*, Cuarterolo resalta la figura del reportero gráfico Juan di Sandro porque “combinó

---

<sup>91</sup> Andrea Cuarterolo, *La muerte ilustre. Fotografía mortuoria de personajes públicos en el Río de la Plata*, Artículo publicado en Rodríguez, David y Limbergh Herrera, *Imagen de la muerte*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007.

<sup>92</sup> Liliana Maghenzani, Ernesto Castrillón, “Cuando la imagen es noticia”, *Diario La Nación*, 30 de diciembre de 2007. Disponible en Internet en: [www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=974048](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=974048)  
Consultado el 23 de mayo de 2009.

<sup>93</sup> Ídem.

simultáneamente su trabajo en el periodismo gráfico con una activa militancia en los fotoclubes o en grupos como “La carpeta de los diez”, intentando, desde un principio, separar al fotógrafo de prensa de su tradicional rol de mero ilustrador<sup>94</sup>. Y lo define, sin duda, como el primer gran artista del fotoperiodismo de la Argentina.

Liliana Maghenzani, ex directora del archivo del diario La Nación, junto con Ernesto Castrillón, quien es el actual encargado, cuentan una interesante anécdota acerca de las fotos que el corresponsal del diario en Europa hizo por la firma del Tratado de Versalles el 28 de junio de 1919:

“Con las placas aún sin revelar, viajó a París en automóvil. En la capital francesa, las imágenes fueron finalmente reveladas y se sacaron las copias correspondientes. El material fue enviado desde allí por tren a Madrid. Desde esta ciudad, en motocicleta se lo llevó hasta el puerto de Cádiz, donde fue embarcado en el transatlántico Reina Victoria Eugenia. Este, por su gran calado, no podía entrar al puerto de Buenos Aires, y tuvo que atracar en Montevideo. En esta última ciudad, el material gráfico era esperado con gran ansiedad por el famoso pionero de la aviación Antonio Locatelli, quien voló y pudo finalmente entregarlo en la sede de LA NACION, en la calle San Martín al 300<sup>95</sup>”.

O sea, las fotos que fueron tomadas el 20 de junio, fueron publicadas 21 días después y, aún así, el hecho era visto como una espectacular primicia. El tiempo, que tenía una dimensión completamente distinta, está hoy trastocado por la instantaneidad de Internet.

En 1919, durante el gobierno de Hipólito Irigoyen, aconteció la Semana Trágica, una huelga general que paralizó al país y en la que hubo graves enfrentamientos. El semanario Caras y Caretas, en la edición del 18 de enero, publicó 85 fotografías de la revuelta<sup>96</sup>. En 1926, con la aparición de la Leica, el fotoperiodismo daría un paso gigantesco: “La Leica cambia todas las reglas de juego. Se impone rápidamente por su practicidad, tan pequeña, y con 35,36 exposiciones<sup>97</sup>”. Las cámaras pesadas graflex, en las que se ponía placa por placa, pasaron a la historia.

No todos los avances llegarán al país con tanto retraso. Sólo cinco años después de que la agencia de noticias Associated Press (AP) comenzara la transmisión de imágenes a través de radio o teléfono, esta tecnología llegó a Buenos Aires con la

<sup>94</sup> Andrea Cuarterolo, “El ojo de la historia. Un siglo y medio de fotografía periodística argentina”, *Edición Aniversario Imágenes de 138 años del diario La Nación*, Buenos Aires, 4 de enero de 2008, p.12.

<sup>95</sup> Liliana Maghenzani, Ernesto Castrillón, Op.cit.

<sup>96</sup> *La Fotografía en la Historia Argentina (Tomo II)*, Clarín 60 años, p. 226.

<sup>97</sup> Abel Alexander, *La historia de la fotografía en la Argentina*, Entrevistado por María Paz Crotto, Buenos Aires, 26 de mayo de 2009. Entrevista personal.